

Compte rendu, opera. ORANGE, le 5 juillet 2018. BOITO : MEFISTOFELE. SCHROTT, GRINDA

Compte rendu, opera. Chorégies d'Orange, le 5 juillet 2018.
BOITO : Mefistofele. SCHROTT, GRINDA, STUTZMANN. Balance entre ciel et terre, littéralement : Faust et Méphisto, en l'occurrence **Jean-François Borras** et **Erwin Schrott**, enlevés de la terre, élevés au ciel sur une nacelle, l'enfer s'en mêlant, restent suspendus entre terre et ciel, à mi-hauteur du plateau et des cintres vertigineux du théâtre antique. L'incident, comique, vire soudain à l'accident dramatique : deux des quatre filins, tirant plus haut d'un côté la mince plateforme aérienne, en déséquilibrent le niveau horizontal et les deux hommes glissent vers le bas incliné du plancher, s'accrochant comme ils peuvent à la balustrade pour ne pas tomber. Les deux hommes tentent désespérément, en se déplaçant d'un côté ou l'autre, de rétablir l'équilibre devenu instable. Mais l'inférieure nacelle, s'incline, tangue, oscille de façon imprévisible, devient balançoire, balancelle folle près de tourner aux cris d'effroi du public devant le spectacle inédit, pris au début comme un gag de mise en scène. Le plateau penche de plus en plus, frôle la verticale, le ténor, entraîné par son poids, est précipité vers le vide et sans doute serait-il tombé sans le sang-froid du baryton incarnant l'inférieur Mefistofele, qui le retient en s'agrippant lui-même à la rampe : Faust sauvé de la chute par le Diable. Miracle supplémentaire : le mistral endiablé d'ordinaire s'abstient par compassion de ne pas souffler. On souffle. On a frôlé le pire.

ENTRE CIEL ET TERRE, LE DIABLE BALANCE

MEFISTOFELE

Opéra

d'Arrigo Boito

Livret du compositeur d'après les deux *Faust* de Gœthe

en quatre actes, un Prologue et un Épilogue

Création à Milan, la Scala, le 5 mars 1868

Version révisée : Bologne, Teatro Comunale, 4 octobre 1875

Version définitive : Milan, la Scala, 25 mai 1881



Au deuxième acte, prudemment la nacelle, s'en tint au niveau modeste d'une plateforme, et s'abstint pour la seconde représentation.

I. L'œuvre

Diables d'hommes

Sur l'homme vendant son âme au diable contre l'amour d'une jeune femme, l'Espagne connaissait déjà quelques pièces de théâtre, ***El esclavo del demonio***(1612), 'L'esclave du démon', de **Mira de Amescua** et, entre autres plus tardives, ***El mágico prodigioso***, 'La magicien prodigieux' (1637)[1]de **Pedro Calderón de la Barca**, inspirée de la légende des saints

Cyprien et Justine, martyrs d'Antioche, III^e siècle : pour l'amour de la jeune chrétienne, le jeune savant païen, qui s'interrogeait sur le pouvoir absolu d'un Dieu unique contre la pluralité dissolue du panthéon des dieux antiques, signe un pacte avec le Diable.

C'est aux écrivains allemands du *Sturm und Drang*, dont **Herder**, **Schiller** et **Gœthe**, férus de culture espagnole antidote au classicisme français, que l'on doit le renouveau de l'intérêt pour la poésie du Siècle d'Or espagnol (Gœthe en adaptera des poèmes) et son théâtre, dont s'abreuvera aussi Hugo. Il est probable que Gœthe y ait puisé, pour sa fameuse tragédie, l'enjeu de la femme dans le pacte avec le diable, absente dans le livre source, ***Historia von Dr. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler...***, couramment appelé ***Faustbuch***, 'le Livre de Faust', paru à Francfort en 1587. Ce recueil populaire s'inspirait des légendes ténébreuses entourant le réel Docteur Johann Georg Faust ([1480-1540](#)), alchimiste allemand, astrologue, nécromancien, c'est-à-dire magicien. [2] Un musée lui est consacré à Knittlingen, sa ville natale.

La science rationnelle moderne, n'était pas encore sortie de la gangue des sciences occultes dans lesquelles, astrologue et astronome confondus, dans les secrets encore incompréhensibles, on voit souvent, par crainte et superstition, la main, la griffe du diable. Ainsi, la mort du savant Docteur Faust en 1540, dans une explosion due sans doute à ses recherches chimiques ou alchimiques, passera pour le résultat de ses expériences diaboliques, du pacte qu'il aurait passé avec le Diable, signé de son sang, pour retrouver la jeunesse sinon l'amour.

Ce livre, qui sera aussi traduit avec succès en français en 1598, sera adapté, d'après la traduction anglaise, par **Christopher Marlowe** dans sa pièce ***La Tragique Histoire du docteur Faust*** (1604) et, donc, deux siècles après, par **Johann**

Wolfgang von Gœthe dans son premier Faust (1808), qui fixera dans l'imagerie romantique, la touchante figure de Marguerite au rouet : séduite, enceinte, abandonnée, matricide, infanticide enfin : condamnée à mort, et refusant d'être sauvée avec la complicité de Méphistophélès, pour le salut de son   me. Son contemporain **Gotthold Ephraim Lessing** , avait aussi commencé, sans l'achever, une pièce sur Faust en 1759.

Faust lyriques

Berlioz avait représenté à Paris, sans guère de succès, en 1846, ***La damnation de Faust*** d'après la célèbre pièce de Gœthe traduite en 1828 par Gérard de Nerval : « Pour la 'Chanson du rat', il n'y avait pas un chat dans la salle », constatera cruellement Rossini. Ruin  , Berlioz s'exile. Gounod sera plus heureux. Hant   par le thème, gratifié du bon livret que lui écrivit Jules Barbier, la contribution de Michel Carré auteur d'un drame intitulé *Faust et Marguerite*, se limitant à l'air du Roi de Thulé et à la ronde du veau d'or. Après des remaniements, l'opéra triompha en 1859, et rivalise en popularité dans le monde avec la *Carmen* de Bizet.

Finalement, des trois versions lyriques du XIX  si  cle (nous ne connaissons malheureusement pas le contemporain ***Faustus, last night*** de 2004 de Pascal Dusapin), c'est l'opéra de Gounod, resserré et dramatisé sur l'aventure amoureuse avec Marguerite, d'une délicate poésie, qui demeure le plus connu, malgré un héros éponyme guère brillant, vieillard savant, oublieux de son sublime désir de déchiffrer les grands mystères du monde, chantant, tout guilleret, un couplet digne d'un épicurien bourgeois d'Offenbach, Brésilien ou Baron, qui borne, ou au contraire brame, une insatiable ambition très Second Empire, « s'en fourrer jusque-là », avide de plaisirs terrestres et non plus spirituels ou intellectuels :

À moi, les plaisirs,

Les jeunes maîtresses,

À moi leurs caresses [...]

Et la folle orgie

Du cœur et des sens.

La scène de l'église entre Marguerite et Méphisto est d'une effrayante grandeur où le diable sort enfin d'un rôle presque toujours facétieux. Dans cette version très humaine, c'est l'amour physique qui transcende le vide métaphysique du vieux savant.

Celui de Berlioz, plus ambitieux philosophiquement, avec une belle envolée lyrique, tellurique, presque cosmique, malgré un Méphisto ambigu envers lui (« Voici des roses [...], Sur ce lit embaumé, / Ô mon Faust bien-aimé, / repose... »), ironique plus que maléfique, se dilue dans une action dispersée. S'il ouvre la voie à Wagner comme auteur et compositeur, Berlioz n'est pas un dramaturge et encore moins un poète : à de rares exceptions près (la mort de Didon, l'invocation à la nature de Faust, son texte est émaillé de gaucheries.

Faust sans faste Boito, sauvé par le Diable

Du plus ambitieux, celui de Boito, nous n'avons que l'ultime version très remaniée. Assurément, sans être grand dramaturge capable de condenser la trame, se contentant d'en faire une succession de tableaux lâchement reliés, trop perdu dans le spectaculaire, le décoratif des sabbats satanique et classique qui diluent l'action, il est cependant un très grand poète, avec de remarquables bonheurs d'expression, des jeux de sons et de sens et de rythme (1-2, 1-2...) tels les vers trochaïques sur des mots bisyllabiques accentués sur la première (longue/brève, longue/brève...) qui semblent mordre la tirade à Faust de Mefistofele, esprit qui nie :

Rido e avvento questa sillaba:

« No! »

Struggo, tento, ruggo, sibilo:

« No! »

Mordo, invischio,

Struggo, tento, ruggo, sibilo:

Fischio! Fischio! Fischio!

Eh!

Mêmes belles trouvailles encore comme l'obsédant « Camina, camina... » de Mefistofele à son héros, repris sur deux actes, ou les répétitions parallèles des chœurs, qui feront lien avec le nostalgique « lontano, lontano... » du duo de Faust avec Marguerite. L'emploi souvent de la *silva*, combinaison de vers endécasyllabes (onze pieds) brisés par l'heptasyllabe (sept pieds), l'heptasyllabe et son « pied brisé » de cinq (exemple ci-dessus), dans presque toute l'œuvre donne une souplesse qui, à l'exception de l'obsédante cantilène de Marguerite en prison et prisonnière aussi de ses crimes, seul air *clos*, à couplets, offre une déclamation lyrique qui tranche sur l'opéra à numéros, à *formules*, comme le critiquait justement Boito, avec une musique d'une densité wagnérienne, mais finement et richement orchestrée. Marguerite, sauvée en succès par cet air magnifique, mieux entré dans le répertoire que l'opéra, y est scéniquement sacrifiée.

Car la partie la plus humaine du mythe, le drame réel de Marguerite, éthique, y est traitée de façon elliptique, contrastant à peine avec l'idéale, l'abstraite Hélène du songe esthétique : Réel contre Idéal. Du moins dans ses paroles et actes sinon dans une simple allusion de Mefistofele, Faust y est moins un savant demiurge, audacieux rival de Dieu, qu'un sage s'avouant soucieux de l'homme et de Dieu, plongé dans l'Évangile au début, y replongeant dans la fin, remué de rêves moins scientifiquement humanistes transcendants qu'humanitairement sociaux, sinon socialistes. Il reste un bon bourgeois bondé de bonnes intentions, n'ayant pour ambition,

contre laquelle il mise son âme, que de jouir en cette vie d'un instant de bonheur qu'il voudrait retenir, miraculeux arrêt sur image, qu'il réclame et proclame au début et à la fin : « Arrestati, sei bello! », même fardé d'esthétisme. On s'étonne que ce médiocre personnage soit l'enjeu d'un pari « humain » comme dira Mefistofele, avec un Dieu qui parle dans la nuée archangélique.

Même fidèles à Gœthe, le Prologue et l'Épilogue, barbouillés de bondieuseries bourgeoises bourgeonnantes, tourbillonnant de mols amas d'anges en leurs nuées, sont d'un **kitsch angélique** du temps, retrempé dans l'eau bénite d'une Église qui tente de récupérer par la dévotion mariale le terrain politique perdu dans une Italie sécularisée. Avec les guerres d'indépendance italiennes, à partir de 1859, le pape a vu avec chagrin la peau de son pouvoir temporel rétrécie inexorablement à son simple état de Saint-Pierre de Rome. Pie IX lance une offensive pastorale pour reconquérir par le spirituel le pouvoir temporel perdu. Avant même de se faire voter le dogme de l'infailibilité du pape, il promulgue en 1854, le **dogme de Immaculée Conception de Marie**, caressant un renouveau de dévotion mariale populaire due à quelques apparitions de la Vierge, les encourageant ou suscitant ensuite, qu'il homologue en série (Rome, [1842, La Salette, 1846, Lourdes 1858](#)[3], U.S.A., [1859, Pontmain, 1871, Pologne, Irlande, etc](#)).

Faust, semble donc un humaniste chrétien sans grande envergure comme l'annonce Méphisto lui-même et son prêchi-prêcha moralisateur est traversé du vague rêve utopiste du socialisme chrétien qui fourbit alors de modestes armes, bien loin ici de toute revendication révolutionnaire. Cependant, reste le relief de

ce dernier Méphisto, omniprésent, méprisant envers l'humanité, dont on sent avec regret ce qu'il pouvait être dans la version naufragée. En tous les cas, plus qu'envoyé de son grand maître Satan, Mefistofele, juvénile et prodiguant la jeunesse à

Faust, s'oppose frontalement et personnellement à Dieu (mais à travers les Chœurs célestes tout de même, la bienséance oblige), lui pose un défi et se définit : « Esprit qui nie ». En somme, vecteur, acteur et facteur du néant.

Un Méphisto nihiliste, manichéen

Et, en effet, il est étonnant que l'on n'ait pas relevé, dans cet esprit qui nie, la dimension qu'on dirait « négationniste » si ce terme n'avait pris aujourd'hui un tour spécial et spécieux qui ferait, au contraire, affirmer avec sarcasme à Méphisto la vérité délicieuse de l'horreur. Terroriste par définition, c'est la terreur qu'il entend propager par la destruction de la trilogie platonicienne du Vrai, du Beau, du Bon, récupérée par le christianisme qui en fait les attributs de Dieu. Formulé en 1799 par un contemporain de Gœthe, **Friedrich Heinrich Jacobi**, le nihilisme imprègne politique et littérature dès le milieu du XIX^e siècle de la Russie à l'Europe occidentale, scepticisme allant jusqu'à la négation de toute valeur. Le Dieu garant de la morale et de la Vérité est mort comme dira Nietzsche.

Invisible sinon moribond en tous les cas chez Boito, qui n'existe qu'à travers son Méphisto guère méphitique, de bonne compagnie même à ce Dieu absent avec lequel il discute « humainement », tout en annonçant son désir d'anéantir l'homme, prétendant faire le Bien en voulant le Mal, se présentant à Faust comme « Une part vivante/ De cette force/ Qui sans cesse/ Pense le Mal mais fait le Bien ».[4]

Cette opposition entre Bien et Mal, Ciel et Enfer, transposée en termes esthétiques, est le sujet même du poème *Dualismo*, 'Dualisme', tiré du recueil *Il libro dei versi*, 'Le Livre des poèmes', de « vers » « blasphématoire », puisqu'il y est

question de « forme », de « mètre », que Boito publie en 1863, intelligemment mis en tête du programme. N'était-ce que cette contradiction humaine se résout plutôt en hésitation, équilibre instable sur la corde raide du funambule qu'est l'homme, tiraillé entre « péché et vertu » (dernière strophe), on pourrait parler de manichéisme

II. Réalisation et interprétation

C'est en tous cas la ligne de force, transposée en images et lumières, par la mise en scène de **Jean-Louis Grinda**.

Des répliques de colonnes antiques à l'avant-scène semblent dédoubler les vraies, théâtre futur de la remontée onirique à la Grèce ancienne. Des coursives et tribunes en tubes métalliques (décors, **Rudy Sabounghi**) permettront d'étager en hauteur et ranger en longueur les célestes cohortes angéliques, mais ces praticables s'avèrent peu pratiques, longs et lents à placer et déplacer, rompant l'action et la musique avec un temps trop long pour Orange et les dangers climatiques imprévisibles de vent ou grain soudains. Cependant, on comprend que cette durée d'une angoissante ou distrayante longueur pour l'attention du public, est à l'évidence nécessaire pour assurer la métamorphose des phalanges d'anges en populace dans la fange terrestre des liesses populaires endiablées : quelque deux cents solistes. Mais on a encore en mémoire un lointain *Trovatore* où le placement et déplacement répétés des tours de siège, d'une longueur comique ou affligeante, furent le clou ou le trou du spectacle, les spectateurs patients applaudissant les machinistes que les autres huaient.

Les vidéos de **Julien Souliers** situeront discrètement les divers lieux de l'action, avec une évocation de Troie en flammes, et un torrent lumineux tombant du ciel à certains moments, on ne sait plus si rayonnement du Saint Esprit, hyperbole de l'hypostase divine arrosant le monde ou apocalyptique déluge de feu devant l'anéantir.

L'ouverture est solennelle, éclatante de cuivres et percussions. Appel de trompettes en coulisses, frémissements, vrombissements : entrée d'un interminable cortège d'anges grimant, s'étageant sans doute selon leur hiérarchie, anges, archanges, chérubins, sur les galeries métalliques, d'autres s'alignant horizontalement au pied, le long de l'immense scène. Un souffle de vent, souvent malin esprit ou fidèle ami, agite d'un évanescent mouvement leurs amples tuniques, les plumes de leur cou. Ce sont sans doute des anges « purs » invoqués par Marguerite chez Gounod, à coup sûr « radieux » dans leur éblouissante blancheur exaltée par la lumière ici séraphique de **Laurent Castaingt**, doucement bleuie de nuit tombante : éclairés d'en haut et entre les rangs du bas avec des effets irréels de vaporeuse transparence, cette molle masse, ce pullulement floconneux a la nébuleuse consistance des rêves. Ou des cauchemars quand cette impressionnante masse surplombante, poussée par une force invisible à l'avant-scène, les masques blancs des visages se précisant ou s'indéfinissant, semble s'imposer et peser sur nous, monstrueuse phalange de fantômes sur un tutti orchestral et visuel de gros plan dont la grandeur, le grandiose gomme la grandiloquence.

Effectif renversement sur un rayon rouge généralisé en rougeur quand ces anges sans sexe, ambivalents, sur des grincements pointillés de flûtes et des pincements de cordes, virent au démoniaque pour frayer passage à ce Mefistofele nonchalant, virevoltant souplement dans son seyant manteau de cuir noir, toupet argenté ou blond de soufre tel un espiègle Tintin des abysses infernaux, escorté de servants/servantes en costumes

manichéens, blanc et noir en symétrie antithétique qui, verre à la main, entame son long débat finalement mondain avec Dieu, le Vieux, par anges interposés.

On comprend alors la nécessité des masques et la durée (dont se moquent les anges éternels) entre ce (trop) long épilogue plus oratorio que théâtral, pour donner aux choristes le temps de se muer diaboliquement en une masse humaine carnavalesque (en un dimanche de Pâques !) déferlant à l'acte I pour une folle et carillonnante bacchanale, une orgie de sons et de couleurs, une débauche de costumes festifs d'une inventivité époustouflante de **Buki Shiff** : un homme sur échasses, un autre sur patins à roulettes, un chevalier à la marionnette sicilienne, des porteurs de pancartes des péchés capitaux à la Kurt Weill ; feu d'artifice et pluie de confettis mais de la fosse –bien nommée– d'orchestre sourd une sourde musique, spectrale, grondant des profondeurs.

Bain de foule érotique pour Mefistofele. Puis, sur la tribune juché, juvénile, il jubile, joue, jongle avec le globe du monde tel un Dieu ou Diable d'allégorique autodafé baroque espagnol, contemplant de la hauteur de sa morgue, le peuple rampant et bavant à ses pieds à ses pieds. Ainsi présent à la foule idolâtre, il se présente à l'âtre grisâtre probable (l'opposition froid et brume du nord face au soleil du midi est sensible dans l'œuvre, soulignée même dans le dernier acte), disons au pauvre et morne bureau de Faust fuyant la foule avec son disciple Wagner, sous l'espèce d'un moine gris.

C'est sans doute la scène clé du tentateur qui, omniprésent face à un Dieu absent, singulier dans la foule compacte, se présente ici ès qualité, l'Esprit qui nie, exprimant ses desseins : troubler par ses « querelles » et son « ricanement » le loisir du Créateur, objectif qui semble en faire un fils rebelle et taquin faisant enrager son Dieu de Père. Mais son but se précise : il ne respire que par le désir du « Néant et la ruine universelle », son « atmosphère vitale ».

Plan de carrière d'un beau diable qui ne lui a pas réussi pour l'instant depuis la nuit des temps de son conflit avec Dieu. De plus, l'air est d'une telle expression, poétique et musicale que sans doute sa beauté même en neutralise-t-elle le contenu. Par ailleurs, **Erwin Schrott**, siffleur et persifleur, fumiste fumeur, cigarette au bec en permanence (comment diable fait-il pour la rallumer ?), jeune, athlétique, souple, dégaîne de gamin gouailleur, charmant et charmeur, est un beau Diable qui mène le bal et qui donne envie à bien du monde d'y entrer avec lui, Pacte, Pacs ou pas. Même sans graves abyssaux, sa voix, souvent dans le registre bas du médium, est d'une superbe égalité sur toute son étendue, solide, sonore, d'une fermeté rare pour une basse même barytonnante, d'une belle couleur. Tous ces moyens sont mis au service d'un texte dit avec une exemplaire diction, qui semble exactement coulé pour lui, pour ses qualités de comédien d'une aisance bien diabolique. Ses plaisanteries lors de l'incident de la nacelle, son sang-froid, et sa course de vainqueur tiré d'affaire autour de l'orchestre lui valent une ovation justifiée d'un public conquis par la personne autant que le personnage. Bref, un bien bon diable qu'on n'enverrait pas en enfer.

Face à ce héros bien campé en texte, le Faust sans grande ambition de l'ouvrage a bien à faire. Mais la voix de ténor de **Jean-François Borras**, ample, au médium très corsé, s'allégeant dans des aigus souverains, souple et nuancée, est d'une grande beauté et il réussit un parcours convainquant en homme terne au terme de sa vie aspirant, pour toute ambition métaphysique, à un seul beau moment physique de beauté et de bonheur qu'il ne semble même pas trouver dans son onirique idylle avec Hélène, comme il ne l'avait pas compris dans l'amour de la sacrifiée Marguerite. C'est un poète plus qu'un savant. Héros sans héroïsme en perpétuelle fuite, il aura pour proche cousin un aussi inconsistant Hoffmann errant de tableau en tableau décousus à la recherche idéale d'une Muse qu'il n'est pas capable de reconnaître dans la série usée de femmes,

telle, finalement trait d'union avec le Ciel et le Salut, Marguerite.

Cette dernière, c'est **Béatrice Uria-Monzon** dans l'exploration vocale actuelle de l'évolution de sa voix. Ce n'est pas, à son rouet absent, une Gretchen, une jeunette Margot ou Margotton de village : c'est une femme, ce qui rend plus lourd le piège dans lequel Faust lâchement masqué en Heinrich, la fait tomber. Si elle dit coucher encore avec sa mère, ce n'est pas, comme un croit, un signe d'enfance ou de jeunesse : on partageait alors le lit unique à plusieurs, même dans les auberges. On sent qu'elle a l'étoffe des grandes âmes trahies par la vie. Son air à succès (vengeance de l'héroïne sur l'auteur qui la traite avec une hauteur elliptique) est le seul passage humain de cette allégorie sans humanité, où le Docteur Faust est même une abstraction. Meurtrière meurtrie, entre délire, déni et aveu du matricide et de l'infanticide, elle dénoue ses vocalises comme autant de chaînes de la fatale délivrance finale de son âme envolée, mêlées de cris encore terrestres de sa chair déchirée, bouleversante. Après toutes ces scènes d'un grandiose spectaculaire très extérieur, celle, confidentielle, de la prison, appelée par un nappage sombre de cordes graves menaçantes, éclairée à peine de la lame d'une clarinette, dans la pénombre zébrée des grilles carcélaïres des cursives, est d'une tragique grandeur intime, en écho sonore et visuel avec la beauté hiératique mais si humaine de l'interprète.

Interprétant aussi l'Hélène du rêve hellénique de beauté grecque idéale imposé par Winkelmann, qui eut tant d'influence sur Gœthe, la voix même d'**Uria-Monzon**, dans la radieuse lumière et l'auréole dorée de sa tunique, nous semble devenir autre, plus claire. Mais, nouvelle Cassandre prophétisant la ruine de Troie, avec cette dramatique évocation, on retrouve avec émotion les couleurs et les accents sombres de la tragédienne de *La Mort de Cléopâtre* de Berlioz.

Accorte Dame Marthe le diable au corps, revenant du marché

avec son filet à provisions débordant de nourritures terrestres de bonne chère et chair, avec juste une scène, hilarante, tentant et testant Mefistofele, **Marie-Ange Todorovitch** met les spectateurs dans sa poche, –qu'elle n'a plus, puisqu'elle a fait un strip-tease, inopérant sur ce pauvre démon. Tant pis pour lui.

Un peu trop loin, **Reinaldo Macias**, campait un débonnaire Wagner puis Nereo au joli timbre comme, avec trop peu de chant, **Véronique Lemerrier**, en Pantalès grecque, nous faisant regretter la minceur de ces deux rôles pour les qualités qu'on leur devine.

Coordonnés par **Stefano Visconti**, les divers chœurs (des Opéra Grand-Avignon, Opéra de Monte-Carlo, Opéra de Nice, plus le chœur d'enfants de l'Académie de musique Rainier III-Monaco) bordent, du Prologue à l'Épilogue céleste, les quatre actes de cet étrange opéra, lui donnant donc, avec ce début et cette fin aussi prolixe, le caractère statique d'un oratorio, ou du moins, de symphonie chorale et voix solo, Mefistofele, pour le premier, à deux voix, le même et Faust pour le second. Encombrants par leur nombre, deux cents choristes nous dit-on, ils freinent la dynamique de l'œuvre, déjà pas bien grande, entraînent d'inévitables retards du temps nécessaire aux changements importants de leurs costumes. Mais, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils remplissent, de leur mesure, la démesure du lieu, surtout traités de cette spectaculaire façon.

Mais la musique que leur prête Boito est impressionnante pour le Prologue, plus dramatique car courant vers une fin dans l'Épilogue. Et il faut dire que **Nathalie Stutzmann**, à la tête de **l'Orchestre philharmonique de Radio France**, les dirige de main de maître, on n'ose dire maîtresse tant les féminins sont piégés aujourd'hui. La magnifique contralto, de sa carrière de « baroqueuse », tire une finesse d'approche de la partition qui nous en délivre des couleurs timbriques raffinées sans pointillisme qui dissoudrait les ensembles, ce qui n'empêche

pas une violence, même contrôlée, un sens indéniable de la grandeur et la maîtrise des proportions. De sa carrière de chanteuse, elle tire ce sens vécu du souffle, le respect des chanteurs, jamais couverts, jamais pressés. Les ovations enthousiastes qui la saluent, amplement méritées, nous donnent la distance d'une heureuse évolution des mœurs quand on se souvient des difficultés naguère encore rapportées par une **Claire Gibeault**, pourtant sous les auspices de **Claudio Abbado**, pour se faire respecter puis admettre comme chef, cheffe, maître, maîtresse, maestro ou maestra, peu importe, à la tête d'un orchestre.

Aux amours rêvées d'Hélène, la Beauté, et de Faust, la Science, Grinda donne un digne fils : Icare. Mais, envolé du dédale paternel du monde vers un inaccessible Idéal, après la mort de celui de Marguerite, sa chute signe celle du Fils trop ambitieux tentant de rivaliser avec le Père, Dieu. Ce n'est qu'en s'y soumettant après sa diabolique escapade et incartade que Faust, guère triomphant, penaud, revient au bercail des humains très soumis, assoupis dans l'opium des peuples. Pessimiste victoire.

Chorégies d'Orange, Théâtre Antique

Mefistofele de Boito

5 et 9 juillet

Direction musicale : **Nathalie Stutzmann**

Mise en scène : **Jean-Louis Grinda** ;

Décors : **Rudy Sabounghi** ;

Costume : Buki Shiff ;

Éclairages : Laurent Castaingt ;

Vidéos : Julien Soulier

Distribution :

Mefistofele : Erwin Schrott ;

Faust : Jean-François Borras ;

Margherita : Béatrice Uria-Monzon ;

Marta : Marie-Ange Todorovitch ;

Wagner / Nereo : Reinaldo Macias ;

Elena : Béatrice Uria-Monzon ;

Pantalis : Valentine Lemercier .

Orchestre philharmonique de Radio France. Chœurs des Opéras d'Avignon, Monte-Carlo et Nice

Choeur d'enfants de l'Académie Rainier III de Monaco.

La télévision, service public, manifestant assez de mépris pour le sien en estimant qu'il ne pouvait s'intéresser à découvrir un Faust trop peu connu, ne l'a pas filmé.

<https://www.youtube.com/watch?v=ydhLIC46GZY>

Photos : Ph. Gromelle sauf 5, C. Abadie

1. Débauche angélique ;
2. Mefistole et la plume d'oie de Faust ;
3. Dame Marthe en folie ;
4. Faust et Marguerite ;

5. Marguerite en prison ;

[1]J'en ai fait une adaptation en français sous le titre : *Faust vainqueur ou le procès de Dieu*, à la demande du metteur en scène Adán Sandoval.

[2]Sur les divers Faust, je renvoie à mon livre *Figurations de l'infini*. L'âge baroque européen, Prix de la prose et de l'essai 2000, le Seuil, 1999, « 1. Du monde en chiffre au monde chiffré » et « De Dieu le Père au Père-Dieu », « La fin des thaumaturges », p.389-399.

[3]Ce n'est pas un hasard sans doute si la Vierge se serait présentée à la jeune et inculte Bernadette Soubirous en s'identifiant « *Que sòl era Immaculada Concepcion* ».

[4] "Una parte vivente / Di quella forza/ Che perpetuamente/
Pensa il Male e fa il Bene" (Acte I)